

异国他乡输入的歌舞戏

□ 黎 蓓

在我国历史上，因为得势于横亘亚欧非洲的丝绸之路文化运载，于西域和中原地区很早就盛行起丰富多彩、绚丽多姿的歌舞戏，这支基于各国各族音乐、舞蹈、诗歌、百戏、角抵、杂技、幻术、美术和表演的综合艺术之花，随着岁月的流逝，社会的发展，越发鲜艳美丽，越发受到人们的热爱与赞誉。

我们不能否认这样一个事实，植根于中华民族文化土壤上许多歌舞戏，原来并非本土所生，而是借助于古代新疆这个交通枢纽与中继站，由我国毗邻的异国他乡输入，对于这种古代文化舶来品，我们有必要追根溯源。

关于异国他乡歌舞戏的输入，我国著名学者王国维曾在《宋元戏曲考》中明确指出：

“盖魏、齐、周三朝，皆以外族入主中国，其与西域诸国，交通频繁；龟兹、天竺、康国、安国等乐，皆于此时入国。”“此时，外国戏剧，当与之俱入中国。”

从现有的资料可知，中亚、西亚和西域一带为数众多的歌舞戏基本都是经过古代新疆各国，如龟兹、疏勒、于阗、高昌等地而东渐我国中原地区，继而又翻山越岭、飘洋过海传入朝鲜、日本和东南亚一带。

众所周知，我国唐代非常盛行西域外国异族的音乐、舞蹈、杂技和戏剧，如《钵头》、《上云乐》、《柘枝队》、《舍利弗》和《摩多楼子》等歌舞戏的流传，就是其中典型的范例。

《钵头》亦有《拔头》、《梭头》、《拔豆》、《拔头》等称谓，此作品是唐代最受人们喜闻乐见的歌舞戏之一。《旧唐书·音乐志》介绍此戏：

“《拔头》出西域胡人，为猛兽所噬，其子求兽杀之，为此舞以象之也。”

《乐府杂录·鼓架部》描述得更详细：

“《钵头》昔有人父为虎所伤，遂上山寻其父尸，山有八折，故曲有八叠，戏者被发素衣而作啼，盖遭丧之状也。”

从中得知，这出歌舞戏叙述西域有一位胡人的父亲在山中被猛兽吞噬，他为了报仇雪恨，不顾千难万险，翻山越岭寻觅出事地点。他披头散发，悲痛欲绝，一路上发疯似地边哭啼边歌舞，最后终于杀死了猛兽，并寻找回父亲的尸首，进行了厚葬。

据载，《钵头》这出歌舞戏传入我国中原地区后，演出盛况空前，唐代诗人张裕曾在《容儿钵头》一诗中记述了此事：

“争走金车叱犍牛，笑声唯是说千秋。两边角子羊门里，犹学容儿弄《钵头》。”

随着历史变迁，《钵头》虽然在我国消声匿迹，然而传至日本却一直保留至今。我们从《信西古乐图》中可以观赏到，大和民族所表演的《钵头》歌舞戏，舞者著古装，一手触地，一手执短棒，披发覆面，且歌且舞，气氛悲哀壮烈，颇具戏剧性。

追根溯源，据说此歌舞戏来自印度拔豆国，此可于“印度古圣歌”《黎俱吠陀》中的《梭头王之歌》中获得依据。传说古代拔豆国有一条巨蟒，残忍暴戾，坑害万物生灵。梭头国国王为民请命，司马双神阿修因赐以神白马，并赠送千金。梭头王乘马而归，于山中大战数日，终将巨蟒铲除，从此拔头国国泰民安，万事兴隆。现传《拔头舞赞歌》中如因叙述：

“马神阿修因，神力产良骏。送与拔头王，威猛无比伦。此马甚贵重，骏骨载黄金。铁蹄践恶龙，胜利名远闻。拔头得此马，英勇出群伦。”

“骏马拔豆，杀彼加散卢尼罗之蛇。骏马拔头，扑黑蛇与白蛇。骏马拔头，裂毒龙之头盖。骏马拔豆，吾将随你行，吾将随你经行路，一切毒蛇都扫清。”

自从此歌舞戏传至日本后，仍存有印度古乐舞之遗风，如竞马相扑之节，上演《拔头舞》，舞台中央，常置一条蟒蛇，亦奏音乐，设计骏马蹂躏恶龙之情景。《拔头王之歌》之所以能远涉国外而不衰，完全是因为戏中表现了灭暴扶良正义行动所致。

《上云乐》是一出体制宏大、内容新颖、色彩绚丽的神话歌舞戏，相传为梁武帝所作。这出艺术风格体裁别具一格的歌舞戏，描述了西域康国老人胡文康青眼、高鼻、白发，骨相瘦削，容貌异常，他敬慕梁朝，故携胡小儿、康阿歌、穆叔儿等一群随从和孩童，扮演成各种珍禽异兽，如凤凰、狮子、文鹿等云游远行至中原，路经无数仙山妙境，楼台亭阁，在梁朝伏拜祝寿后，令其俳优表演胡乐歌舞，谑谐小品和杂伎百戏。

相传历史上梁武帝还将《上云乐》改编成为七幕歌舞戏，并配以七段乐曲，名曰《凤台曲》、《桐柏曲》、《方丈曲》、《方诸曲》、《玉龟曲》、《金丹曲》和《金陵曲》。对于《上云乐》这种场景虚幻、构思奇崛的歌舞戏，历代大诗人周舍、李白、李贺都题诗赞叹不绝。

《柘枝队》歌舞戏来自《柘枝》或《柘枝引》，细分则有《单柘枝》、《双柘枝》和《多人柘枝》。柘枝名称来自一种高大树木的枝叶，它源于石国，即今天苏联乌孜别克加盟共和国塔什干一带。

古代这种异国他乡的歌舞戏经新疆传入我国中原地区，非常受人们的欢迎。唐代大诗人白居易曾在《柘枝妓》诗中怀着激动心情如此描述：

平铺一合锦筵开，连击三声画鼓催。红蜡烛移桃叶起，紫罗衫动柘枝来。常垂细胯花腰垂，帽转金铃雪面回。看尔娇羞犹不住，云飘雨送向阳台。

从诗中可知《柘枝》舞者穿戴典雅美丽，身系罗衫、帽缀金铃，于鼓乐中，抃转有声，来时如云，去时似风，热烈、欢快、飘逸、隽永，此种特有的舞风在新疆至今仍处处可见。

《柘枝队》据载表演者为五人，另有两人是“竹竿子”和“花心”，任务是在歌舞队中互问作答，有说有唱，歌舞兼之。歌舞表演之前“竹竿子”骈语数联，要侃侃念诗，并与领舞者“花心”赋词对诗，相当于元杂剧中上场诗、下场诗和宾白。

这出独具特色的歌舞戏开始吹引子《柘枝令》，为场中五位歌舞者的《五方舞》伴奏，然后依次奏《三台》、《射雕遍》、《采肩遍》、《扑蝴蝶遍》和《画眉遍》，其间有歌唱、舞蹈、吟诗与宾白，最后又齐唱共舞《柘枝令》。正是这种外来的完整的歌舞戏形式，开了宋代与元代戏曲的先河。

《舍利弗》与《摩多楼子》这两出歌舞戏，虽然我们如今还未能阅读到确凿的可供演出的舞台剧本，但是仍可从唐代大诗人李白的《舍利弗》和《摩多楼子》诗中获得珍贵信息：

金绳界宝地，珍木荫瑶池。云间妙音奏，天际法蠡吹。

从戎向边北，远行辞密亲。借问阴山侯，还知塞上人。

从诗中得知这两出歌舞戏都是反映西域边塞内容的。据任半塘先生在《唐戏弄》中考证：“舍利弗”与“摩多楼子”实为两个人名，同为释迦牟尼之弟子，“舍利弗从母立名，母以眼似舍利鸟眼，故名舍利。”“摩多楼子即目犍连，此曲与舍利弗既同为印度古戏曲，宜是我国所演目连戏中之最早者。”

《舍利弗》、《摩多楼子》，还有《法寿乐》、《阿那环》，在历史上被称之为“梵竺四曲”，根据歌舞戏所反映的形式与内容，想必均为古代印度借道新疆而传入我国中原地区。

关于舍利弗与目犍连是怎样皈依佛教，而成为释迦牟尼两大弟子的事迹，过去我们只能见诸于佛经记载，而于本世纪初，由德国考古队在新疆吐鲁番地区发现了三部梵剧戏文写本后，才使

之诉诸于歌舞戏艺术形象。

在发掘出土的佛教梵剧中有一出长达九幕的歌舞戏名曰《舍利弗传》。此为贵霜王朝迦腻色迦王的诗歌供奉马鸣菩萨所作。此剧全名是《婆罗德婆提补特罗婆罗加兰拏》，剧名出自马鸣父亲名，剧词由他著名的《佛所行赞》中选取并发展，表现的是舍利弗与目键连如何超尘拔俗而信奉佛教，苦行习禅而得正果的剧情介绍故事。

提及目键连，即大名鼎鼎的目连，在我国民间可谓家喻户晓。《目连救母》戏自隋唐至宋代，一直盛演到如今。据北宋孟元老《东京梦华录》中说，中原地区每逢夏历七月十五日都要举行“盂兰盆会”，会上所安排的活动如：

“印卖《尊胜目连经》，又以竹竿斫成三脚，高三、五尺，上织灯窝之状，谓之盂兰盆，挂搭衣服、冥钱在上，焚之。构肆乐人，自过七夕，便搬“目连救母”杂剧，直至十五日止，观者增倍。”

《目连救母》表现释迦佛祖大弟子于七月十五日打入阿鼻地狱解救母亲之故事。明代郑之珍在原基础上改编的《目连救母劝善戏文》，取《目连传》括成《劝善记三册》而成，长达一百零二出；发展至清代乾隆年间的张照的钦定本《劝善金科》已达二百四十出，每天演二十四出，需十天才能演完。

如今目连戏在我国各省广为流传，有名的如湖南祁剧、湘剧中的目连戏，江西弋阳腔和福建莆仙戏中的目连戏，浙江的哑目连，四川的花目连等，许多剧种将此称为“戏祖”、“戏娘”，可见目连戏自古迄今影响之深远。

在新疆流传过的古代歌舞戏基础上发展而成的大型佛教戏曲，当属汉文剧本《太子成道经》和吐火罗文或回纥文剧本《弥勒会见记》。

《太子成道经》发现于敦煌遗书，公诸于世后，国内外专家学者对它表现出非凡的热情。据香港饶宗颐先生认为此为唐

代歌舞剧；我国学者任半塘称其为“悉达太子释迦牟尼出家皈佛之戏剧”，李正宇则拟名为《释迦因缘剧本》，还有的学者称之为“队仗歌舞词文”或“唐代佛教戏曲”。

《太子成道经》原藏于敦煌莫高窟藏经洞，后被王圆录道士发现，而卖给英籍匈牙利探险家斯坦因，现藏于英国大不列颠皇家博物馆，编号为斯二四四〇·二，后收录于日本《大正新修大藏经》中。

这出汉文歌舞戏的内容包括“求子”、“得子”、“相面”、“别妻”、“游四门”、“观四相”、“妻临险”和“度妻子”七场戏。此与佛经、变文中悉达太子夜半踰城、雪山修道、车匿归报，父王姨母号咩，耶输生子、母子入火坑等记载基本相吻合。

《太子成道经》中不仅有人物、故事、场景，还有标为“吟”的戏剧唱词，以及实为“说白”的“队仗白说”。另外还有丰富多彩的歌舞场面。剧首说白“白月才沉形、红日初升；仪仗横行，天下宴静，烂漫绣衣花粲粲，天边神女貌莹莹”刚一结束，就出现了身着不同颜色的歌舞队“青一队、黄一队”翩翩起舞的“熊踏”表演场面。由此可见音乐舞蹈在此戏中的地位。

在新疆古代出土文物中，最富有传奇色彩的莫过于《弥勒会见记》了。于本纪二十年代，德国某考察队首先在新疆焉耆的舒尔楚克发现了由印度梵文转译而成的吐火罗A本《弥勒会见剧》残页，可惜后来辗转于国外，长期不为人所知。

值得庆幸的是，时隔五十年之久，于一九七四年冬季，有几位农场工人在新疆焉耆城南约三十公里处的锡克沁千佛洞的北大寺，发现了大小共四十四页的佛教剧本，原来它同样也是吐火罗A本《弥勒会见剧》残页，可惜后来辗转于国外，长期不为人所知。

值得庆幸的是，时隔五十年之久，于一九七四年冬季，有几位农场工人在新疆焉耆城南约三十公里处的锡克沁千佛洞的北大寺，发现了大小共四十四页的佛教剧本，原来它同样也是吐火罗

文A本《弥勒会见剧》，有趣的是它正好补齐了五十年前出土文本的缺页。

令人欢欣鼓舞的是，在此之前，于一九五九年四月，新疆哈密有几位牧民无意在天山脱米尔提北坡的佛庙遗址，喜获一部规模更为宏大的，根据吐火罗文A本转译的回鹘文写本《弥勒会见记》，所存页数多达二百九十三叶，计五百八十六页。

哈密出土的《弥勒会见记》剧本长达二十七幕，另外还有序幕和尾声。我国突厥语专家耿世民在《文史》第十二辑撰文指出：

《弥勒会见记》是公元八—九世纪用古代维吾尔语写成的一部长达二十七幕的原始剧本，它不仅是我国维吾尔族的第一部文学作品，同时也是我国各民族（包括汉族）现存最早的剧本。

《弥勒会见记》的问世，是我国戏剧文化史上的一件大事，它不仅证实早在唐代就由异国他乡输入了大型歌舞戏，而且将中国戏剧诞生期向前推进了几百年。

《弥勒会见记》与上述《舍利弗传》、《太子成道经》一样，同属佛教歌舞戏和西域地方戏曲剧本。剧中分幕，幕中又分场次。剧本不仅明确标有时间、地点和场景，另外还标以出场人物与演唱曲调，这无疑均是为演员在舞台上歌舞吟诵而设置。

此剧所描述的故事是，释迦牟尼有一天在摩揭陀国孤绝山说法，提出要召见弥勒的师傅跋多利婆罗门。然而老人年迈体弱多病，不能忍受长途跋涉颠簸之苦，只好委托聪颖灵敏的弟子弥勒前去拜会佛祖。

弥勒赴会听法时，从阿那佛那里获悉，释迦牟尼打算让他继位，尊为未来佛。他立即前去谒拜，当着佛面表示万死不辞，矢志解救天下受苦众生。

后来因为弥勒触犯天条，而被降生于翅头末域，没想到在龙华菩提树下得以正觉，然后轮法轮，广施佛法。他为伸张正义，率兵领将，打入阴森可怖的大小地狱，排难遣险，斩魔杀妖，最

终旗开得胜，普渡众生，成为不负重望的未来佛。

新疆出土的吐火罗文A本和回鹘文佛教剧本中的弥勒佛，我国人民对他并不陌生。在历史上，弥勒佛与佛祖释迦牟尼、阿弥陀佛、卢舍那佛和药师佛等在一起，曾受到世代佛门信徒狂热的膜拜供奉。至今，我们在丝绸之路沿线的许多寺院石窟，仍能观赏到数彩塑绘的未来佛弥勒的精美造像。

据印度梵文意译弥勒即慈氏，其字阿逸多可译为无能胜。因为弥勒皈依佛修得慈心三昧，故此在我国人民心目中始终是一位慈爱、可亲、可敬、温厚、公允的救世菩萨形象。

饶有趣味的是，原本端庄严肃的弥勒佛从异国他乡入主我国中原地区并东渐至沿海各地寺院，竟然逐步被艺匠们改造得面目全非，成为令人捧腹的笑口常开胖和尚乃至形态乖张的布袋和尚。

关于上述佛教歌舞戏的演出，无论是在古代新疆、敦煌，还是长安等地，于寺院、街市、私宅均设有供演员活动的戏场、歌场、变场和道场，不仅是参禅礼佛、宗教集会的场所，同时亦为游艺娱乐、歌舞戏演出的集结之地。

对此，耿世民先生在《维吾尔族古代文化和文献概论》中指出：

每逢传统节日里，高昌王国的臣民通常在当地大寺院举行盛大庙会，会上演出多为佛教内容的戏剧。

法国著名女学者葛玛丽也在《高昌回鹘汗国》一文中指出：

对当地（内地）汉族人来说，古代新疆的说唱艺术、哑剧、舞蹈、歌唱、乐队及原始戏剧具有很大的诱惑力。故事说得有声有色。从现存本来看，突厥回鹘语文的戏剧的情节要超过汉文的。

结合我国考古文物工作者在新疆吐鲁番阿斯塔那古墓发掘的一大批唐代歌舞戏木俑，除“滑稽戏调”的男俑，“秣华窈窕”的女俑，并出现女扮男装或男扮女装的生旦戏俑，另外还出土大量木构建筑，如木柱、斗拱、回廊、祭盘等歌舞戏舞台模型的事实来看，说明上述国内外专家对异国他乡输入我国歌舞戏的考辨是言之有理的。